CARLOS FUENTES



por Alfred Mac Adam y Charles Ruas, **1981**

Carlos Fuentes fue entrevistado un día de diciembre, con nieve, en su casa de Princeton, Nueva Jersey. Su hogar es una gran vivienda victoriana situada en la antigua zona residencial. Fuentes es un hombre alto y robusto, vestido ese día invernal con un pulóver de cuello alto y chaqueta. La casa estaba levemente calefaccionada, a la manera europea, y se sentía frío. En la sala se veía un árbol de Navidad. Sus dos hijos pequeños habían salido a patinar con su esposa. En la habitación se lucía una considerable colección de arte... bronces orientales, cerámicas precolombinas y santos coloniales españoles, que reflejaba la formación cultural de Fuentes y sus diversas asignaciones como diplomático. De las paredes pendían pinturas y grabados de Picabia, Miró, Matta y Vasarely, entre otros, casi todos ellos regalos de artistas amigos.

La entrevista se llevó a cabo en la biblioteca frente al crepitante fuego de una chimenea, y con una cafetera llena a mano. Las paredes estaban cubiertas de anaqueles de libros. En un sencillo escritorio de esa misma habitación, Carlos Fuentes escribe, frente a una ventana que ese día de invierno revelaba arbustos escarchados y árboles apenas visibles entre la nieve arremolinada.

En 1958 Fuentes conmocionó México con *La región más transparente*, un cáustico análisis de su país después de la revolución de 1910-1920; *Las buenas conciencias* (1959), un *bildungsroman* que describe la educación de Jaime Ceballos y su final asimilación al establishment mexicano; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), inspirada en parte por *Citizen Kane*, de Orson Welles; *Zona sagrada* (1967) y *Cambio de piel* (1968), ambas sobre México, aunque desde perspectivas muy diferentes: *Zona sagrada* rastrea los rodeos edípicos de un joven infatuado con su madre, *Cambio de piel* estudia a México en relación con el "mundo exterior" de la década de 1960, examinando las relaciones entre extranjeros y mexicanos.

Terra Nostra (1976) apunta en otra dirección. En ella Fuentes investiga las raíces mediterráneas de la cultura hispana para descubrir en qué punto esa cultura "anduvo mal". Descubre el error fatal en la maníaca persecución de pureza y ortodoxia de Felipe II, en su despiadada extirpación de los elementos heterodoxos (judíos y árabes) de la cultura hispana. *Terra Nostra*, junto con los recientes ensayos de Fuentes sobre Cervantes, marca una nueva época de los estudios panhispánicos, una nueva manera de encontrar unidad en el fragmentado mundo hispano.

La cabeza de la hidra (1979) vuelve al México contemporáneo para que Fuentes pueda estudiar la naturaleza del poder, simbolizado por los depósitos petroleros del país. Este año Fuentes ha publicado (en castellano) *Una familia lejana*, un examen de la necesidad del escritor de saberlo todo y decirlo todo, y (en inglés) *Burnt Water*, una recopilación de relatos de diversos períodos de la carrera del autor.

Desde 1975 a 1977, Carlos Fuentes fue embajador de México en Francia. Durante esos dos años le resultó imposible escribir. Desde 1977 Fuentes ha vivido en Princeton, enseñando alternativamente en la universidad de Pennsylvania y en la de Columbia.

La entrevista comenzó con la descripción que Fuentes hizo de su retorno a la escritura después de dejar su cargo de embajador.

CARLOS FUENTES



¿**Usted sabe muchos idiomas... ¿en qué idioma sueña?**

–Sueño en español: también hago el amor en español... eso ha creado terribles confusiones a veces, pero sólo puedo hacerlo en español. Los insultos en otro idioma no significan nada para mí, pero un insulto en español me vuelve loco. Quiero contarle una experiencia curiosa que tuve este verano. Estaba escribiendo una novela breve sobre las aventuras de Ambrose Bierce en México. Bierce fue a México durante la revolución, en 1914 para unirse al ejército de Pancho Villa. Yo tenía el problema de que la voz debía ser la de Bierce, y era muy difícil lograr pasarla al español. Tenía que hacer que Bierce hablara con su propia voz, que conozco por sus relatos, de modo que escribí la novela en inglés. Fue una experiencia absolutamente aterradora. Estaba escribiendo en inglés cuando de repente aparecía el señor Faulkner debajo de la mesa y me decía ooh, ooh, no se puede hacer eso, y detrás de la puerta surgía el señor Melville y decía no es así, no es así. Aparecían todos esos fantasmas; la tradición narrativa en inglés se imponía con tanta fuerza que me inhibía. Sentí mucha lástima por mis colegas norteamericanas que tienen que escribir con toda esa gente colgada de las arañas y estrellando los platos. Sabe, en español tenemos que llenar el gran vacío que se extiende entre los siglos XVII y XX. Escribir es más una aventura, un desafío. Entre Cervantes y nosotros sólo hay un gran desierto, si exceptuamos a dos novelistas del siglo XIX, Clarín y Galdós.

¿Es ésa una de las razones del resurgimiento épico de las novelas latinoamericanas, de ese esfuerzo por abarcar más perspectivas históricas y sociales en cada obra?

–Bien, recuerdo que hace unos diez años estaba hablando con un escritor norteamericano, Donald Barthelme, y él me preguntó: "¿Cómo lo hacen en Latinoamérica? ¿Cómo logran escribir esas novelas inmensas? ¿Tratar todos esos temas en esas novelas tan largas? ¿No hay escasez de papel en América latina? ¿Cómo hacen esas cosas? En Estados Unidos tenemos grandes dificultades para encontrar temas. Escribimos libros delgados, cada vez más delgados." Pero en ese momento le respondía que nuestro problema es que sentimos que tenemos todo por escribir. Que debemos llenar cuatro siglos de silencio. Que tenemos que dar voz a todo lo que ha sido silenciado por la historia.

¿Podría decirse, sin embargo, que usted está hablando por varias generaciones de escritores españoles y latinoamericanos que tienen una doble cultura, que tienen un pie en su cultura local y otro en una cultura occidental externa?

–Uno de los factores culturales básicos de Latinoamérica es que es una rama excéntrica de la cultura occidental. Es occidental y no lo es. De modo que sentimos que tenemos que conocer la cultura de Occidente mejor que un francés o un inglés, y que al mismo tiempo debemos conocer nuestra propia cultura. Eso implica a veces volver a las culturas indias, mientras los europeos sienten que no tienen por qué conocer nuestras culturas. Nosotros tenemos que conocer a Quetzalcoatl *y* a Descartes. Ellos creen que con Descartes basta. Así, para Europa Latinoamérica es un recordatorio constante de su obligación de universalidad. Por lo tanto, un escritor como Borges es típicamente latinoamericano. El hecho de que sea tan europeo sólo indica que es argentino. Ningún europeo se sentiría obligado a llegar a los extremos a los que llega Borges para crear una realidad, no a reflejar la realidad sino a crear una nueva para llenar los vacíos culturales de su propia tradición.

¿Qué escritores faltan en la evolución de la ficción en español? Usted mencionó a Faulkner y a Melville, y creo que también podríamos nombrar a Balzac y a Dickens.

–Todos están presentes porque nos hemos apropiado de ellos. Su pregunta es importante, porque acentúa el hecho de que los escritores latinoamericanos deben apropiarse de escritores de otras tradiciones para llenar un vacío. A veces, para nuestro gran asombro, descubrimos grandes coincidencias. Se ha hablado mucho sobre la enorme influencia de Joyce y de Faulkner sobre la novela latinoamericana. Bien, hace falta decir dos cosas: primero, que los poetas de lengua española de la primera parte de este siglo coinciden con los poetas en lengua inglesa. Neruda escribe al mismo tiempo que Eliot, pero lo hace en una ciudad lluviosa del sur de Chile, donde no hay bibliotecas. No obstante, está en la misma longitud de onda que Eliot. Los poetas son los que han conservado el lenguaje para nosotros los novelistas: sin los poetas, sin Neruda, Vallejo, Paz, Huidobro o Gabriela Mistral, no existiría la novela latinoamericana. Segundo, los grandes novelistas modernos de Europa y de los Estados Unidos han revolucionado el sentido del tiempo en la novela occidental, tal como se lo había concebido desde el siglo XVIII, desde Defoe, Richardson y Smollett. Esta ruptura del tiempo, esta negativa a aceptar el concepto singular de tiempo lineal que Occidente había impuesto política y económicamente, coinciden profundamente con nuestro sentido del tiempo circular, que procede de las religiones indias. Nuestra idea del tiempo como espiral, nuestra visión histórica básica, procede tanto de Vico como de nuestra experiencia cotidiana del tiempo, y ambas coexisten. Tenemos la Edad de Hierro en las montañas y el siglo XX en nuestras ciudades. Este reconocimiento de que el tiempo no es lineal es particularmente intenso en Faulkner, porque es un escritor barroco que comparte el barroco con Latinoamérica. Probablemente sea el único novelista occidental del siglo XX que tiene el mismo sentimiento de derrota y de pérdida que nosotros.

Pero Faulkner también recrea una cultura posagraria.

–El pasaje de una cultura agraria a otra posagraria es nuestra propia situación, pero más que nada Faulkner es un escritor de la derrota. Es el único escritor estadounidense que dice: "Nuestra historia no es tan sólo una historia de éxitos; es también una historia de derrotas", y eso es lo que comparte con nosotros. Latinoamérica está hecha de sociedades histórica y políticamente fracasadas, y ese fracaso ha creado un lenguaje subterráneo... desde la conquista. El barroco en Latinoamérica fue la respuesta del Nuevo Mundo al Viejo Mundo: tomó una de las formas de la cultura europea, el barroco, y lo transformó en un escondrijo de la cultura india, de la cultura negra, del gran sincretismo que es la cultura de la América hispana y lusitana. Cuando escribimos actualmente, nos insertamos en esa tradición.

Usted ha visto a México sobrellevar un tremendo cambio, desde el México que nacionalizó los campos petroleros en 1938 hasta el México de hoy. Supongo que la sociedad se ha derrumbado como aquí, que toda la estructura de valores se ha transformado. Querría preguntarle cómo entra esta realidad histórica en su visión mítica de esa cultura.

–En México, todas esas realidades cambiantes sólo señalan el hecho de que existe una tradición, de que los mitos son una tradición, de que los mitos respiran y que alimentan la épica, las tragedias y hasta los melodramas de nuestra vida contemporánea. Como la sociedad se resquebraja, nos encontramos en una terrible situación, la de tener que hacer el inventario. México, y en realidad toda Latinoamérica, se engañó con la ilusión del progreso. Si al menos pudiéramos imitar a los Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña podríamos volvernos ricos, prósperos y estables. Pero no ha sucedido así. De pronto estamos en 1980 y sabemos que también en su mundo el progreso se ha convertido en una ilusión, de modo que debemos volver la mirada a nuestra propia tradición, que es todo lo que verdaderamente tenemos. Nuestra vida política está fragmentada, nuestra historia está plagada de fracasos, pero nuestra tradición cultural es rica, y creo que se aproxima el momento en que tendremos que mirar nuestro propio rostro, nuestro propio pasado... tendremos que mirarnos en ese espejo del que hemos hablado.

¿La cultura mexicana ha caído como en Nueva York, donde el dinero es el único indicador de valor? ¿El materialismo ha hecho tabla rasa en la sociedad mexicana?

–No. Su cultura no tiene pasado, vive sólo en el presente. México es una cultura donde coexisten varios tiempos. Tenemos allí una burguesía horrible, mucho peor que la de ustedes, una burguesía que no sabe nada y que está orgullosa de ser ignorante. Pero también tenemos un pueblo que en su mayoría tiene el valor espiritual de la religión. Ah, sí, ahora parece que esa religión, que hemos atacado tanto en el pasado, es un valor cultural que existe en las profundidades de México. Me refiero al sentido de lo sagrado, no a los valores católicos, al sentido en el que un conejo puede ser sagrado, que todo puede ser sagrado. Si usted va a la tierra de los tarahumaras verá que a ellos no les importa un rábano las cosas materiales. Les importa revivir los orígenes, estar cada vez presentes en los orígenes. Hallan su bienestar en el pasado, no en el futuro.

¿Escribió mucho antes de publicar?

–Sí. Cuando volvimos a Ciudad de México me pusieron en una escuela católica... por primera vez en mi vida. Habíamos partido de Chile, mudándonos a Buenos Aires, pero yo no pude soportar las escuelas de allí... era el principio del período peronista y la influencia fascista sobre la educación era intolerable. Así que pedí ir a México. Y, ya ve, cuando llegué allí me pusieron en una escuela católica. La escuela me convirtió en escritor porque allí me instruyeron sobre el pecado, me enseñaron que todo lo que uno hacía era pecaminoso. Así, muchas cosas podían ser pecado y por lo tanto se volvieron tan placenteras que me instaron a escribir. Si las cosas estaban prohibidas, había que escribirlas, y las cosas son placenteras si están prohibidas.

¿Qué clase de catolicismo tenían en Ciudad de México?

–Era un catolicismo muy político, totalmente aliado con la interpretación conservadora de la historia mexicana. Había allí un maestro que llegaba con una cala al principio de cada año lectivo. Decía: "Este es un puro joven católico antes de ir a un baile". Después arrojaba la flor al suelo y la pisoteaba. Luego, recogía lo que quedaba de la flor y decía: "Este es un católico después de haber ido a un baile y de besar a una muchacha". Terminaba arrojando la cala a la papelera. Allí reescribían la historia mexicana a favor de Maximiliano, a favor de Porfirio Díaz, el dictador que precipitó la revolución, y de todas las imágenes de la ley y el orden. Me expulsaron de la escuela durante un mes porque me atreví a celebrar el cumpleaños de Benito Juárez, un indio que fue presidente de México y que era una imagen de liberalismo en nuestro país.

Tanto *Terra Nostra* como *Una familia lejana* tratan el tema de los orígenes: la primera rastrea las fuentes mediterráneas e hispanas de la culturahispanoamericana y la segunda describe el origen del texto literario, su vano intento de absorber y expresar una historia totalizadora. Este deseo de totalidad que vemos en ambas novelas, un deseo de totalidad de una u otra clase, refleja una de las preocupaciones comunes de los novelistas del llamado boom de la novela latinoamericana de la década de 1960. ¿Cómo entiende usted ese boom?

–Diría, junto con García Márquez, que estamos escribiendo una única novela en Latinoamérica, con un capítulo colombiano escrito por García Márquez, un capítulo cubano escrito por Carpentier, un capítulo argentino escrito por Cortázar, y así sucesivamente. Vivimos en un continente en el que la novela es un desarrollo reciente, donde se han dejado sin decir muchas cosas. Es difícil hablar de individuos porque se ha producido una fusión: en *Cien años de soledad* aparecen personajes de *Artemio Cruz*, mientras que en *Terra Nostra* aparecen personajes de *Cien años de soledad*, de *El siglo de las luces* de Carpentier, de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, de *Rayuela* de Cortázar. Hay una intertextualidad constante que es reveladora de la naturaleza de la escritura en Latinoamérica.

¿Por qué la década de 1960 era tan favorable a un espíritu comunitario entre los escritores?

–Sin duda la revolución cubana proporcionó un lugar de encuentro. ¡Esa revolución produjo tanto fervor, tantas esperanzas! La Habana se convirtió en un punto focal hasta que los cubanos desarrollaron su realismo socialista tropical y empezaron a excomulgar gente. Finalmente destruyeron la posibilidad de comunidad, pero la revolución cubana desempeñó un rol fundamental en la creación de un sentido de unidad. Yo estaba allí cuando Castro entró en La Habana. Fue un momento galvánico de nuestras vidas, y retrospectivamente todavía lo es. Ocurrió algo extraordinario en la vida de la literatura hispanoamericana: todas las personas prominentes del Boom eran amigas entre sí. Ahora eso, por desgracia, terminó. Ahora que llegamos a la edad madura la amistad se cortó, y todos se han convertido en enemigos por razones personales o políticas. Volvemos la vista atrás con nostalgia.

Usted ha mencionado la influencia de *Citizen Kane* sobre *Artemio Cruz*. ¿Las películas han sido importantes para su escritura?

–Voy mucho al cine. El día más memorable de mi infancia fue cuando mi padre me llevó a Nueva York a ver la Feria Mundial y *Citizen Kane*, cuando tenía diez años. Y esa película me conmovió en el centro de mi imaginación y nunca me abandonó. Desde ese momento he vivido con el fantasma de *Citizen Kane*. Hay otras pocas películas que tengo presentes cuando escribo. La obra de Buñuel estaría entre ellas. Von Stroheim también, especialmente la gran versión de *La viuda alegre* como película muda, sin los valses. Grandes escenas de amor entre John Gilbert y Mae Murray, en camas con sábanas negras, y bellas mujeres tocando la flauta y el tamboril alrededor, con los ojos vendados. Y finalmente cuando el amor alcanza el clímax, ellos corren las cortinas de la cama para quedar fuera de la vista... allí vemos la ausencia de visión, una serie de reflejos no vistos e imaginados, algo que a mí me resulta muy potente. Pero más allá de eso no considero que haya mayor influencia. Creo que los comediantes han influido sobre todo el mundo, los hermanos Marx están entre los más grandes artistas del siglo XX. Son los más grandes anarquistas y revolucionarios, destructores de la propiedad. La gente que hace que el mundo chille y explote de risa ante el absurdo. Creo que han influido prácticamente sobre todo el mundo. Keaton y Chaplin. Pero la literatura es otra cosa. Es un proceso verbal muy diferente de una película, muy diferente.

¿Entonces no cree que las películas usurparán el lugar de la novela?

–Hace unos meses estuve en México, hablando con uno de los grandes realizadores cinematográficos de nuestro tiempo, Luis Buñuel. Tenía entonces ochenta años, y yo le pregunté cómo veía su carrera y cómo veía el destino del cine. El me dijo: "Creo que las películas son perecederas, porque dependen demasiado de la tecnología, que avanza con demasiada rapidez, y las películas se vuelven anticuadas, una antigüedad. Lo que espero es que la tecnología avance hasta el punto en que las películas del futuro sólo dependan de una píldora que uno se tome; entonces podríamos sentarnos en la oscuridad, y con nuestros propios ojos proyectaríamos la película que queremos ver sobre una pared blanca".

Aparecería alguien a cerrarnos los ojos.

–Sí, habría censores. Pero en ese caso se podría proyectar la película dentro de la propia cabeza. Así, sólo les quedaría dar muerte. Sería la prueba final de la libertad del artista.■

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Escritores latinoamericanos *de la colección* Confesiones de escritores. Los reportajes de *The Paris Review*.

VERANO 12 / JUEGOS

GRILLAS DE MENTE

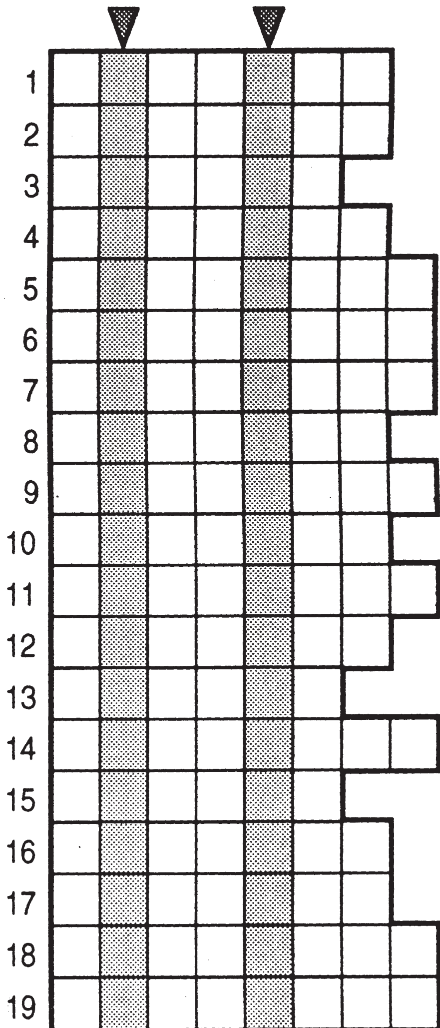
Encuentre las palabras definidas, ayudándose con la lista de sílabas que figura al pie, y escríbalas en el esquema. Al terminar podrá leer, en las columnas señaladas, una frase de la autora que encabeza la página.

DEFINICIONES

1. De igual parecer.
2. Prenda que abriga el cuello.
3. Muy frío, helado.
4. Lugar en que se imparte enseñanza.
5. (Sylvester) Actor y productor del cine norteamericano.
6. Punto o término medio.
7. Del Caribe.
8. Andar de una parte a otra.
9. Comerciante.
10. Gravedad afectada.
11. Que da muchos rodeos.
12. El que conduce animales de carga.
13. Discreción.
14. Que causa.
15. Moneda española.
16. Criminal, matador.
17. Decrecer o disminuir una tormenta.
18. Apasionado, exaltado.
19. Voz que tiene asonancia con otra.

LAS PALABRAS SE FORMAN CON ESTAS SILABAS

a, a, a, a, am, be, bu, bu, ca, cau, co, cue, da, de, dio, do, dor, em, es, fa, fan, gé, gi, la, lar, li, lo, llo, mai, me, me, ná, ná, nan, nar, ne, ni, no, ño, pa, pe, pro, que, ri, ro, rrie, san, se, se, si, si, so, so, sta, ta, te, te, ti, tor, tuo, u, ven.



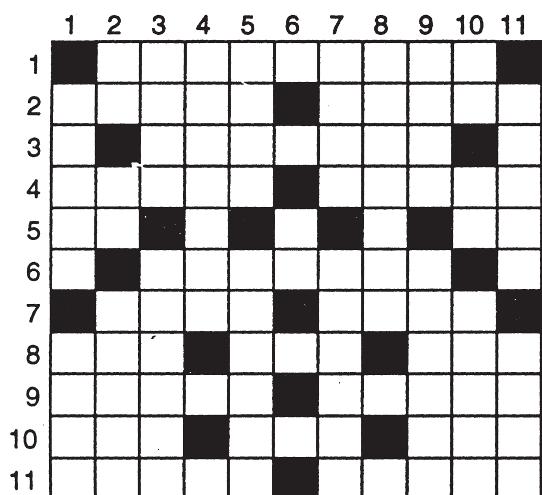
TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.



AN - AN - AR - CA - CU - EL - EN - EQ - LL - MP - NO - ON - OS - OS - PO - RO - SC - SD - SL - TE - TE - UE.

CRUCIGRAMA



AYUDAS: AZOR, REDIL

HORIZONTALES

1. Hacer saber, transmitir.
2. Arrojan./ Tocan suavemente.
3. Dícese del número indeterminado de veces que se repite algo.
4. Triunfan./ Conjunto de cosas que se suceden una tras otra.
5. Dios egipcio./ Abreviatura de televisión.
6. Fragmento de piedra derribada.
7. Batracio anuro./ Ensenada amplia.
8. Doceava parte del año./ Abreviatura de logaritmo./ Cólera.
9. Tumoración, hinchazón./ Persona que representa una obra.
10. Título nobiliario inglés./ Entregan./ Señora de la casa.
11. Dotado de alas./ Proceder, operar.

VERTICALES

1. Mamífero carnicero muy feroz./ Mueble consistente en una tabla y patas.
2. Símbolo del curie./ Iniciales de la actriz Aimée./ Establo, aprisco.
3. Hablen en público./ Hecha en casa.
4. Brotaban, fluían.
5. Juntan, alían./ Salobre.
6. Símbolo del actinio.
7. Membrana que da color al ojo./ Instrumento músico de viento.
8. Hace un comentario.
9. Ave de cetrería./ Publicar por medio de la imprenta.
10. Símbolo del radio./ Abreviatura de ítem./ Fragancia.
11. Que no ha tenido uso./ Labrar la tierra con el arado.

SOLUCIONES

grillas de mente

1. UNANIME / 2. BUFANDA / 3. GELIDO / 4. ESCUELA / 5. STALLONE / 6. PROMEDIO / 7. CARIBEÑO / 8. AMBULAR / 9. VENDEDOR / 10. EMPAQUE / 11. TORTUOSO / 12. ARRIERO / 13. SIGILO / 14. CAUSANTE / 15. PESETA / 16. ASESINO / 17. AMAINAR / 18. FANATICO / 19. ASONANTE.

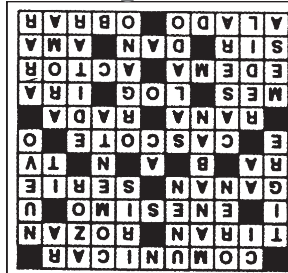
"Nuestra memoria es más indeleble que la tinta." Anita Loos

telar

1. RENOVAR / 2. RECULAR / 3. CIENAGA / 4. OBTENER / 5. SOSLAYO / 6. APOSTAR / 7. SUPONER / 8. PILLAJE / 9. EROSIVO / 10. PIANOLA / 11. VETEADO / 12. POSDATA / 13. ACEQUIA / 14. OPUESTO / 15. MOROCHO / 16. TEMPLAR / 17. CUANTIA / 18. OCELOTE / 19. COCAINA / 20. ABSCESO / 21. OCARINA / 22. ALONGAR.

"No cuentes los pollos antes de que rompan el cascarón." Esopo

crucigrama



■	C	O	M	U	N	I	C	A	R	■
T	I	R	A	N	■	R	O	Z	A	N
I	■	E	N	E	S	I	M	O	■	U
G	A	N	A	N	■	S	E	R	I	E
R	A	■	B	■	A	■	N	■	T	V
E	■	C	A	S	C	O	T	E	■	O
■	R	A	N	A	■	R	A	D	A	■
M	E	S	■	L	O	G	■	I	R	A
E	D	E	M	A	■	A	C	T	O	R
S	I	R	■	D	A	N	■	A	M	A
A	L	A	D	O	■	O	B	R	A	R